

MANUEL ALBERCA

Újabb negyven év?

Az oly sok viszontagságot megélt autofikció, melyet egyesek szídnak, mások dicsérnek, már 40 éves. Pontosabban mondva 42. Nem rossz ez olyan jelenség esetében, amely átmenetinek tűnt, amelyről úgy látszott, hogy előbb vagy utóbb (de inkább előbb) eltűnik. Kell, hogy legyen benne valami pozitív, de legalábbis megfoghatatlan és képlékeny, hogy ennyi éven keresztül fennmaradjon! Csakúgy, mint a százéves intézmények, melyek ambivalenciájuk és kétértelműségük révén alkalmazkodnak a változásokhoz, az autofikció is sikerrel kerülte el a saját ellentmondásai által állított akadályokat.

Pontosan 2017. március 23-án, néhány hónappal azelőtt, hogy az autofikció betöltötte volna negyvenedik életévét, Serge Doubrovsky professzor, francia eszéista és író, a kifejezés kiötlője elhunyt Párizsban. Ugyanannak az évnek májusában lett volna Doubrovsky 89 éves, így dupla születésnapot ünnepelhetett volna, bár igazság szerint, amikor az általa alkotott fogalomról kérdezték, mindig meglepetést?, csodálkozást?, érdektelenséget? mutatott, nem tulajdonított túl nagy jelentőséget találmányának. Akit érdekel ez a téma, javaslom, olvassa el Nathalie Crom (2014) vele készített interjút, vagy azt az előadást, amelyet Doubrovsky 2008 nyarán Cerisy-la-Salle-ban tartott, az autofikcióról szóló konferencián (DOUBROVSKY 2010).

Az autofikciót az elmúlt negyven évben megszámlálhatatlanul sokan követték vagy utasították el, de célom most nem az, hogy ennek részleteit tárgyaljam. Az érdeklődők olvashatják Philippe Gasparini könyvét (2008) vagy az Ana Casas által erről a témáról összeállított tanulmánykötetet (2012). Összességében azt mondhatjuk, hogy vannak, akik úgy vélik, a neologizmus rossz választás volt, a kifejezésben rejlő ellentmondás és pontatlanság problémákat okozott. Mások azonban értékelték formálhatóságát és hatékonyságát, hiszen a jó kereskedelmi logó posztmodern vonzerejével és szuggesztív hatásával rendelkezik.

Az „autófikció” kitalálója

Miként fentebb már utaltam rá, Doubrovsky lehetett az első, akit meglepett az autofikció fogalmának sikere, mert amikor 1977-ben bevezette, hogy ambivalens módon utaljon *Fils* című könyvének életrajzi jellegére, nem gondolta volna, hogy ilyen sokáig fennmarad. A könyv hátlapján a következőt olvashattuk: „Önéletrajz? Nem. Az olyan kiváltság, mely a világ fontos személyeinek van fenntartva, életük alkonyán, fennkölt stílusban. Szigorúan reális események és tények fikciója; mondhatjuk úgy is, hogy autofikció” (DOUBROVSKY 1977, hátlap¹). Doubrovsky valójában arra törekedett, hogy a „demokratikus” önéletrajzot, amely mindenkié és egyben bárkié, a jó regény irodalmi igényességével párosítsa. Ezt azonban nem mindig értelmezték helyesen.

Ez volt a hivatalos keresztelők. A kifejezés valójában már évekkel előbb megszületett, abban a több mint 1700 oldalnyi piszkozatban, amely a *Fils* alapjául szolgált és teljes egészében jóval később, Isabelle Grell kiadásában, *Le Monstre* címmel jelent meg. Ott franciául a következőt írja Doubrovsky: „... si j'écris dans ma voiture mon autobiographie sera mon AUTOFICTION” („... ha az autóm-ban írom az önéletrajzomat, az lesz az én AUTÓFIKCIÓM”) (GRELL 2007, 46). Ezt a mondatot a hetvenes évek elején írta, amikor autóval járt Manhattanbe, hogy előadást tartson a *New York University*-n, ahol nem mellesleg negyven évig tanított. Abban az időben autója kesztyűtartójában tartott egy füzetet, kéznyújtásnyira, hogy a közlekedési lámpánál vagy forgalmi dugóban mondatokat vagy gondolatokat jegyezzen fel. Olyan feljegyzések voltak ezek, amelyeket irodalmi felhasználásra, a szövegelemzés órákra írt fel. Ily módon született meg az „autófikció” kifejezés, azaz szó szerint az „autófikció”... Valójában csak egy ötlet volt, ám igen szerencsés ötlet, olyan neologizmus, amely végül is lehetővé tette, hogy kicselezze a nehezkesebb és fellengző „auto-bio-gráfia” szót, és elkerülje, hogy fel kelljen tárnia életét előttünk. Éppen ellenkezőleg, ahogy az a *Fils* hátsó borítóján is olvasható, „szigorúan valóságos események és tények fikciójáról” van szó. Első látásra ez ellentmondásnak tűnik, de Doubrovsky számára nem volt az. Ennyit a neologizmusról.

Az ötlet, az autofikció mint fogalom, akkor merült fel benne, amikor Philippe Lejeune (1975) „önéletírói paktumát” tanulmányozta.² Doubrovskynak feltűnt

¹ A Manuel Alberca által franciából spanyolra fordított szövegrészletet fordítottam magyarra. (A ford.)

² Philippe LEJEUNE *Le pacte autobiographique* (1975) című művének alapgondolatát először Z. Varga Zoltán „önéletrajzi paktum”-ként fordította magyarra (Z. VARGA Zoltán, Önéletírás-olvasás, *Jelenkor* 2000, 43/1, 87.), majd 2002-ben Varga Róbert „önéletírói paktum”-nak nevezte a *Főszíliá* folyóirat 1–4. számában megjelent Lejeune-nel készített interjújában és a *Le pacte autobiographique* egy részletének magyar verziójában, amely az első magyarul megjelent részlet a francia szerző művé-

a narratív paktumokról készült táblázat két üres cellája, különösen az, amelyik a jobb szélső sor legtetetjén látható, s amely megvalósulását Lejeune kizárta, mert lehetetlennek tartotta. Létezhet olyan regény, amelyben a narrátor-szereplőnek ugyanaz a neve, mint a szerzőnek? Az „önéletrói paktum” atyja úgy ítélte meg, hogy nem, bár azt sem vetette el, hogy ez érdekes irodalmi kísérletre adhat lehetőséget.

Mint már mondtam, ezzel szemben Doubrovsky, aki éppen akkor dolgozott *Fils* című regényén, úgy találta, hogy pont ez az, amit keresett: önéletrajzi történet, de a Joyce-regények kísérleti nyelvezetével. Azaz regény, *roman*, ahogy a *Fils* borítója is mutatja, melynek főszereplője és elbeszélője ugyanazt a nevet viseli, mint a szerző, „Serge” vagy „S. D.”, aki kétségbevonhatatlan, „szigorúan valóságos” cselekedeteket mesél franciaországi gyermekkoráról, bonyolult családi életéről és New York-i oktatási tapasztalatairól. Így foglalta el tehát Doubrovsky a Lejeune által üresen hagyott „cellát”.

Az autofikció lehetővé tette Doubrovsky számára, hogy összhangba hozza azt, amit általában az önéletrajzok nem szoktak: a törekvést, hogy önmaga igazságát keresse (erre utal a neologizmus „auto” része), azokkal a lehetőségekkel, melyeket a narratív nyelv nyújtott számára, amely nem mondott le az újító és avantgárd, elsősorban a Joyce- és a Proust-féle regényekre jellemző nyelvezet egyetlen eszközéről, felfedezéséről és vívmányáról sem (ezért „fikció”). Az autofikció tehát történelmi jellegű, hiszen eseményekre hivatkozik, de ezek elmesélésére regényes formát választ, amely lehetővé teszi, hogy a nyelv által megadott lehető legnagyobb szabadsággal vizsgálja az én rejtelmét, illetve az identitás, az emlékezet és a tudatalatti képzeletbeli és fiktív elemeit egyaránt. „A mű tárgya teljesen önéletrajzi, a mód teljesen fikcionális”, magyarázta egy interjúban. Ebben az irodalom és valóság közötti pulzálásban Doubrovsky élete és írása is egymásba fonódva, kölcsönösen stimulálta egymást.

Sem a *Fils*, sem az utána következő könyvek – *Un amour de soi* (1982), *La vie l'instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L'Après-vivre* (1994), *Laissé pour conter* (1998) vagy az utolsó *Un homme de passage* (2011) – nem értelmezhetők helyesen a szerző életrajzi vonatkozásai nélkül, aki az egymást követő autofikciókban újra és újra lerajzolja, majd kiradírozza önmagát. Az elbeszélésekben megjelenik a zsidó származás, a gyermekkori bezártság és bujkálás a náci megszállás alatti Párizsban, pályája mint diák majd sikeres professzor, makacs és barátságtalan ter-

ből (VARGA Róbert, *Írásmódok leleplezése. Interjú Philippe Lejeune-nel*, *Fosszília* 2002/1-4., 125–131.; és Philippe LEJEUNE, Az önéletrói paktum, ford. VARGA Róbert, *Fosszília* 2002/1-4., 132–158.). A Z. Varga Zoltán által szerkesztett, 2003-ban megjelent *Önéletrajz, élettörténet, napló: válogatás Philippe Lejeune írásaiból* című kötetben, amely Lejeune több művének részleteit tartalmazza, a fordítók már egységesen az „önéletrói paktum” kifejezést használják. Ezért ez utóbbi változatot használok én is. (A ford.)

mészete, vehemens életvitele, intenzív szexuális kapcsolatai, amelyeket teljes részletességgel mesél el, családi életének útvesztői, összetűzései a feleségeivel, ex-feleségeivel, szeretőkkel, barátnőkkal és más családtagokkal. De a hatvanas években elhunyt édesanya jelenlétének hiánya és az utána érzett sóvárgás is megjelenik. Sőt, többször is elképzelte saját halálát, amit nárcisztikus óvatossággal talált ki és tervezett meg. Nem alkalmoszerű vagy késői érdeklődésről van szó, hiszen már irodalmi pályája kezdetétől (*La dispersion*, 1969) a megélt dolgok megírása, illetve a leírt dolgok megélése volt a célja.

Ebben a halált is megvető bátorsággal írt vallomásban – nem jut eszembe jobb és az alkalomhoz illőbb kifejezés –, amely Doubrovsky művének jellemzője, kiemelkedik második felesége, Ilse öngyilkossága, ami – bár kimérten meséli el *Le livre brisé* című könyvében – minden bizonnyal igen fájdalmasan érintette. Ez kétségtelenül szélsőséges példája annak, amit „járulékos irodalmi károknak” nevezhetünk. A történet abból a kihívásból született, ami elé éppen Ilse állította: képes-e olyan könyvet írni, amely leplezetlenül tárja fel kettejük széthulló házaseletét? Írás közben Doubrovsky odaadta a fejezeteket Ilsének, aki elolvasta, kritizálta azokat, majd hozzátette saját verzióját a történethez (néhányat tartalmaz is a könyv). Az írás folyamata közben lett Ilse öngyilkos, és nem lehet tudni, milyen mértékben befolyásolta döntését ez a narratív orosz rulett. Doubrovsky élete egyik legsúlyosabb, lórúgással is felérő depressziójába süllyedt.

Magánélete nem volt könnyű, ezt önéletrajzi írásai és a pszichológiai kezelések is alátámasztják. A családon belüli kellemetlenségek csúcspontja az volt, amikor szintén író unokatestvére, Marc Weitzmann *Chaos* (1997) című könyvében nemcsak emlékeztette erre a szerencsétlen öngyilkossági esetre, hanem olyat tett, amit senki azelőtt: megkérdőjelezte, hogy valóban Doubrovsky találta-e ki az „autofikció” szót. Nem tudni, hogy tudatlanságból vagy rosszhiszeműen tette-e mindezt, mindenesetre megpróbálta elvenni tőle a találmányát, és a lengyel származású amerikai zsidó írónak, Jerzy Kosinskinek tulajdonítani azt. Doubrovsky tényleg nem volt szerencsés a családjával.

Az élet véletlen egybeesések sorozata. Épp abban az évben, amikor meghalt a fogalom alkotója, az autofikció betöltötte negyvenedik életévét, érettségének érdekes pontjához érkezett, és bár nem mindig van egyetértés az erényeit illetően, a neologizmus használata megszilárdult Európában, és mindmáig jó egészségnek örvend mind a tudósok, mind a kritikusok körében. Spanyolországban, ahol még mindig van némi ellenállás az önéletrajz irodalmi értékét illetően, néhány szerző ravasz módon arra használja az autofikciót, hogy elkerülje azt a kihívást, amit az okoz, hogy igazat kell mondania. Az azonban sokatmondó, hogy a Doubrovsky által képviselt életrajzi és avantgárd vonulat, amely – mint láttuk – végtelenül kockázatos, alig talált követőkre, helyette inkább az autofikció mesészerűbb vagy fantasztikus változata került előtérbe.

Az autofikció spanyol visszhangjai

Azt el kell ismernünk, hogy bár maga a neologizmus eredeti volt, a mögötte rejlő elgondolás már nem annyira, még annak ellenére sem, hogy Lejeune egyetlen példát sem tudott felhozni arra a bizonyos üresen hagyott „cellára”. Bárki találhat olyan 1977 előtti példákat, amelyek a Doubrovsky által alkotott fogalom feltételeit teljesítik. Anélkül, hogy túl messzire mennénk, idézzük fel Vargas Llosa 1977-ben megjelent *La tía Julia y el escribidor* (magyarul *Júlia néni és a tollnok*) című regényét, amelyben a főszereplő maga a szerző, aki saját nevét használja: „Varguitas, Marito, Mario”. Talán Vargas Llosa nem volt tudatában újításának, mégis a spanyol nyelvű autofikció egyik legjobb példájával ajándékozott meg minket. Azok az olvasók, akik érdeklődéssel követik az autofikció útját Spanyolországban, elolvashatják többek közt az *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) című könyvemet, illetve a két utolsó fejezetet a *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* című kötetemből (2017). Ott tanulmányoztam a legérdekesebb kortárs spanyol írók közül néhányat, akik kisebb vagy nagyobb meggyőződéssel, tudatosan vagy anélkül alkalmazták az autofikciót, mint például Juan Goytisolo, Javier Marías, Manuel Vicent, Javier Cercas, Luis Landero vagy Rafael Argullol.

Ez a laboratóriumban született lény, az irodalmi géntechnika terméke, amely az önéletírói paktum elméleti kémcsövében született, látszólag az uralkodó posztmodernizmus gyümölcse, azaz mint divattermék jött létre, és eleinte úgy látszott, az lesz a sorsa, hogy nyom nélkül el is tűnjön. Tévedtünk. Doubrovsky legmerészebb álmaiban sem gondolta volna, hogy az autofikció ilyen sikeres lesz, ugyanis sokáig fennmaradt, különösen, ha az életrajzi és önéletrajzi prózairodalomra gyakorolt újító hatását is figyelembe vesszük. Lassan elcsendesedett az a regényes, mesészerű tendencia, amit César Aira *Cómo me hice monja* vagy Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* című könyvei képviselnek. De ugyanez a tendencia az utóbbi időben néhány olyan szórakoztató és jól sikerült gyümölcsöt hozott, mint Juan Pablo Villalobos *No voy a pedirle a nadie que me crea* című alkotása. Ennek ellenére mégis úgy vélem, hogy az autofikció mint ambivalens és metairodalmi játszma, ideje végéhez közeledik. Vagy legalábbis engem személy szerint már nem érdekel, talán a korom miatt...

Az utóbbi években Doubrovsky fogalma a veszélyes túlsúly, a végkimerülés vagy az érzelmesedés jeleit mutatta. És ez pontosan egybeesett azokkal a globális szinten váratlan és sokkoló politikai és gazdasági változásokkal, amelyeket a szeptember 11-i terrortámadások vagy a Lehman Brothers bukása szimbolizálnak, és amelyek következtében megnőtt az olyan típusú történetek iránti igény, amelyekben felülkerekedik az önéletrajzi tendencia. Mégsem alkalmazták a neologizmust. Elvégre a Történelem nem ért véget, így minden újkeletű vagy lapangó konfliktus a felszínre került, erőszakosan vagy anélkül.

Amikor a neologizmus jelentése túllépett az eredeti, önéletrajzi határain, az autofikció akár bele is halhatott volna a sikerbe. Sok olyan könyv jelent meg, amely mérték nélkül használta az autofikció formuláját, és szabadon, fantasztikus módon mesélt a szerző életéről. Bár nem szeretnék az irodalmi látnok kétértelmű szerepében feltűnni vagy mechanikus determinizmusokat alkalmazni, úgy gondolom, hogy a jövőben az autofikció marad meg, amely szigorúan valóságos eseményeket mond el, egyéni vagy kollektív problémák intim tépelődéseit tárja fel, mindezt közönséges diskurzusok vagy könnyű megoldások nélkül.

Ne értsenek félre, nem nézem le az autofikció meseszerű, kevésbé komoly irányzatát, de az az igazság, hogy mára bebizonyosodott: az autofikciót nem igazán az teszi érdekessé és fontossá, hogy felforgatta a regény nyelvezetét és szabályait, hanem az, hogy gazdagabbá tette az önéletrajzi forma lehetőségeit. Nem a játék, hanem a személyes igazság bátor és kockázatos keresése, a fikcióval való kokettálás nélkül – ez az a terület, ahol az autofikció gyümölcsözően újította meg az önéletírást, mely sok esetben a túlságosan is kiszámítható témák megkopott megközelítését próbálta ellensúlyozni fennkölt vagy éppen közönséges nyelvezetével. Ami az önéletrajzzal ápoltt kapcsolatát illeti, elméleti téren az autofikció két különböző felfogása létezik, melyek véleményem szerint nem állnak szemben egymással és nem is mondanak ellent egymásnak, sőt bizonyos szövegekben egyenesen kiegészítik egymást. Az egyik az „integráló” felfogás, amely az autofikciót az önéletrajzi műfajon belül helyezi el, mivel ugyanúgy megvan benne a valóság iránti igény – még annak ellenére is, hogy elfogad bizonyos álarcokat. A másik pedig a „szecesszionista” (elkülönítő) felfogás, amely nem akarja az autofikciót összetéveszteni az önéletrajzzal, és elismeri, hogy van mód az átélt tapasztalatok meghamisítására, de csakis úgy, ha ennek egyértelmű célja az önmegismerés, illetve a nyelvezet újító vagy kísérleti jellege (Jouanny, 2019).

Ezen kívül, ismerjük el bátran, az autofikció szó lendületesebb, mint a hosszú és nehézkes „auto-bio-gráfia”, amely etimológiai szempontból háromszorosan magyarázó, nem úgy, mint az aszimmetrikus és összevont neologizmus, amit egyesek megvetnek, mi többiek meg védelmezünk. Másrészt ez a fogalom azt is lehetővé tette, hogy észrevétlenül eltűnjön két, az önéletrajzra nehezedő veszély: a lenézés, amely mint irodalmi kategóriát értékelte le, illetve az erkölcsi cenzúra, amely nácizmussal és exhibicionizmussal vádolta. Ez a cenzúra egyébként azt a katolicizmus által kifejezett bírálatot idézi, illetve eleveníti fel, amely szerint az egyes szám első személyű önkifejezés bűn, a gőg eszköze. Úgy vélem, hogy a regényformátum és az autofikció rugalmassága friss fuvallatot adott az önéletrajznak és irodalmi tudatosságának, mivel ezt a műfajt hagyományosan nem tartották sokra. Az önéletírásnak azt a felfogását, amely szerint az átélt tapasztalatok leírásáról vagy feljegyzéséről, esetleg csupán egyszerű beszámoló elkészítéséről van szó, felváltották azok az önéletrajzi szövegek, amelyek rámutatnak, hogy az írás kihívást jelent, illetve elvárják, hogy etikai értékek hordozója legyen és művészi értéket képviseljen.

Végeredményképpen megállapíthatjuk, hogy az utóbbi két évtized irodalmában újra fontossá vált a prózairodalom erkölcsi és dokumentáló értéke, de az írók közben nem mondanak le az új témák és kifejezési eszközök használatáról sem. Ebből a szempontból is érdemes kiemelni néhány művet, amelyeket *La máscara o la vida. De la autoficción a la antíficción* című kötetem utolsó fejezetében is bemutatok. Emellett felhozhatunk néhány értékes mexikói példát is, köztük Guadalupe Nettel *El cuerpo en que nació* és Julián Herbert *Canción de tumba* című könyveit, hogy csak néhányat említsünk.

Feltétlenül érdemes megemlítenünk azt az innovatív spanyol művet is a 2018-as megjelenések közül, amely Manuel Vilas *Ordesa* című könyve mellett nekem a legérdekesebbnek tűnt, ez pedig Miguel Ángel Hernández *El dolor de los demás* című regénye. Hernández nem szereti az „autofikció” szó használatát, és ugyan megemlíti könyve elején, művét inkább „regénynek” titulálja. Az *El dolor de los demás*-t maga a szerző önéletrajzi *thriller*nek tartja, amelyben rendőri nyomozás által próbálja felderíteni két, a szerzőhöz közeli személy halálát. Az eset húsz évvel a nyomozás kezdete előtt történt, amikor ő még csak tizennyolc éves volt. Képes az olvasót hihetetlen izgalomban tartani, amely a nyomozás alatt fokozatosan nő anélkül, hogy a történet morbid részleteit taglalná. Néhány szóban úgy foglalhatnám össze, hogy a történet felépül, de közben a rejtély nem oldódik meg teljesen.

Az *El dolor de los demás* azonban főként egyfajta önéletrajzi impulzust jelentett a szerző számára, aki elmerült önmagában, de igen kockázatos módon ért a mélység aljára. Mert ami értelmetlen családi tragédia utáni nyomozásként kezdődik, az saját maga feltárásával fejeződik be: az egész regény igényes introspektív gyakorlat a tudat ellentmondásokkal teli labirintusaiban. Végül jön az intim felismerés, mert Hernández, mint minden igazi önéletrajzíró, elégedetlenül, mégis óvatosan jelenti ki: *Iste ego sum!*

Az autofikciótól a biofikcióig

2013-ban egy konferencián kijelentettem, hogy belefáradtam az autofikcióba. Később az előadásom javított és bővített szövege megjelent az egyik könyvemben (ALBERCA, 2017). Ebben az utolsó változatban próbáltam igazolni és megmagyarázni az álláspontomat, de semmiképp nem akartam általánosítani vagy viszolygásomat mássá változtatni, mint ami: személyes zavarodottság, semmiképp nem *casus belli*. Mindenesetre kimerültségemet nem az általam vizsgált vagy a fentiekben említett művek okozták. Sokkal inkább azok a szövegek, melyek szerzői magát az életet mesélik el, és nem tudnak megküzdeni azzal a kihívással, amivel minden egyes önéletrajzi szövegnek vagy autofikciónak szembe kell néznie, legalábbis abban az értelemben, ahogy azt Doubrovsky értette. Ez a kihívás pedig nem más, mint bizonyos események valóságának elmesélése, legyen az igazság

bármennyire ingatag, részrehajló vagy szubjektív. Lelkének legmélyén mindenki tudja, hogy mikor mond igazat vagy mikor kendőzi el, változtatja meg vagy kerül ki a valóságot. Más szóval mindenki tudja, mi az „ő” igazsága, köntörfalazás és mellébeszélés nélkül.

Nemrég Sergio Blanco (2018) a „hazugság paktuma” kifejezést használta autofikciós könyve kapcsán, s ezzel művét a Doubrovsky által meghatározott paramétereken és mindenfajta önéletrajzi logikán kívül helyezte. A magam szerény módján úgy gondolom, hogy a hazug kijelentés és annak logikus szándéka, azaz a becsapás kizárja a paktum lehetőségét: az, aki megpróbál becsapni, illetve elrejteti vagy leplezi szándékait, sosem fedi fel vagy magyarázza meg azokat logikusan. Ugyanakkor, ha egy hazugságot előre bejelentenek, ha a kibocsátó felfedi a hamisságot és ezt a befogadó tudtára adja – mint ahogy egy paktumban történik –, akkor a szándék nyilvánvalóvá válik és már nem hazugságról beszélünk. Mert ha a befogadó tudja, hogy be fogják csapni és ezt el is fogadja, azzal a játék részesévé válik, teljes mértékben tudatában van annak, hogy mit tesz. Ez történik akkor is, amikor regényt vagy bármilyen fikciót olvasunk, és az olyan gyerekjátékokban, ahol azt mondjuk: „Meséljünk hazugságokat...”. Szóval az „őszinte hazudozó” el-lentmondásos kifejezés, hiszen leginkább azt tarthatják róla mások, hogy cinikus vagy arcátlanul nárcisztikus. Persze ahogy a torreádor is megmondta, „nem vagyunk egyformák”.³

Egy szó mint száz, továbbra is azt gondolom, hogy az autofikció jövője – az a további negyven év, amit ha jövőendőmondó lennék, még megadnék Doubrovsky találmányának, és amit (koromnál fogva) mint képzeletbeli olvasó szeretnék még kiélvezni – abból kellene, hogy álljon, hogy az író saját maga és mások igazságát írja le, vagy azt tűzi ki célul, hogy másokon keresztül ismerje meg önmagát. Hiszen ez az együttélés legmegfelelőbb, leggyümölcsözőbb és legempathikusabb módja, amit a szerző a nyelv és az elbeszélés művészetén keresztül el tud érni.

Ehhez azonban az autofikciónak el kell kerülnie a kiszámított és természetlen ambivalenciát, ami nem teszi gazdagabbá az egyén összetettségének megismerését. Ugyanígy szükség van arra, hogy visszautasítsa a hazugság által megépített védőárok vagy rejtekhely, valamint a nagyképű és nárcisztikus hivalkodás megjelenését. Én személy szerint úgy látom, hogy az autofikcióban – még akkor is, ha egyszerűen visszautasítjuk vagy megtagadjuk a nevét és lebecsüljük hatását – van

³ Manuel Alberca az „hay gente pa' to” kifejezést használja, ami a jellegzetes dél-spanyolországi, azaz andalúz nyelvjárást, illetve a társadalom alsó rétegeinek nyelvét tükrözi. A legenda szerint egy torreádor mondta ezt, amikor a madridi szállodában meglátta a nagy spanyol író és filozófus José Ortega y Gassetet. „Az ott ki?” – kérdezte a torreádor, mire azt felelték neki: egy filozófus. „Hogy mi?” – kérdezte, erre elmagyarázták neki, hogy a filozófus az emberek gondolatait elemzi és elméleteket ír az emberi léttel kapcsolatban. A torreádor néhány percig csendben maradt, elgondolkodott, majd így szól: „Végül is... nem vagyunk egyformák”. (*A ford.*)

egyfajta élénkítő tényező, amely újra aktiválta és megújította nemcsak az önéletírást, hanem a másik szomszédos műfajt is: az életrajzt.

A múlt század nyolcvanas éveitől kezdve napjainkig az irodalom bizonyos „életrajzosodáson” ment keresztül, amelyben úgy tűnik, menedéket kerestek azok az alkotók, akik telítődtek a hatvanas-hetvenes évek avantgárd és posztavantgárd kísérletezéseivel, mivel meg voltak győződve arról, hogy ez az egyetlen érdemleges elbeszélési mód, amely valamely konkrét személy tapasztalatáról számol be, akin keresztül felfedezhető az alany szükségyszerűen elképzelt és fikciós elemet is tartalmazó, többes identitása.

Az elmúlt negyven évben az autofikció szubjektivitással öntözte meg az életrajz területét, s ez egyúttal arra is szolgált, hogy kiszélesítse a kreativitás lehetőségeit. Valamilyen módon – amit nem tudnék hitelt érdemlően igazolni, de elismerni igen –, az utóbbi évek irodalmában amellet, hogy az életrajzi jelleg jelentős fejlődésen ment keresztül, az autofikció és az életrajz találkozása és házassága újfajta narratív hangvételt eredményezett, amelyet úgy hívunk, „biofikció”. Annak érdekében, hogy gyorsan tájékoztassuk azokat, akik nem ismerik ezt az elnevezést, csak néhány szóban összegzem: a biofikció az életrajz és a fikció olyan változata, amelyben az életrajzíró azzal a szereplővel együtt keresi önmagát, akinek az életrajzát írja. Ez a sajátosság, illetve az a tény, hogy az életrajzíró önéletrajzi elemeket illeszt a történetbe, a biofikciót sajátos életrajzzá változtatja, amely a tények rekonstrukciója helyett a szereplő szubjektív ábrázolására fekteti a hangsúlyt. A „biofiktionalizált” szereplők igen sokfélék, és bár nem lehet általánosítani, nagy számban vannak köztük írók és művészek. A folyamat során az életrajzíró az elbeszélésen keresztül kisajátítja a szereplő személyiségét, és nem habozik újrat teremteni a szerző alakját, akihez kapcsolódni akar. Természetesen irodalmi kapcsolódásról van szó.

A biofikció az úgynevezett posztmodernitás esztétikai keretei között jelent meg. Mint köztudott, ezt az esztétikát az jellemzi, hogy nem akar az eredetiség vagy a *tabula rasa* szindróma kísértésébe esni, ami oly sokszor elcsábította az avantgárd irodalmi irányzatokat. A biofikció újítása az, hogy újból felkelti az érdeklődést a múlt iránt, de közben újragondolja azt, és hagyja, hogy áthassa jelenünk bizonytalansága és relativitása. A biofikció nem próbálja ezredszer is megírni egy szereplő vagy egy már ismert és befutott író életrajzát, inkább felteszi a kérdést, hogy az adott alak miért lehet még ma is érdekes, főleg az életrajzíró szubjektivitása szempontjából. Tehát ez új módja az irodalmi mítoszok újragondolásának és megmagyarázásának. Mi maradt belőlük mára? Milyen örökséget hagytak ránk? Ilyen kérdéseket vet fel a biofikció. Célja annak feltárása, hogy a panteon legfontosabb szereplőinek élete milyen nyomot hagyhatott a mi életünkben, és nem az, hogy ezt a múltat régészeti módon térképezze fel.

A „biofikció” atyja Alain Buisine (1991), ő használta először ezt az elnevezést. A neologizmus az életrajzi történetek széles skáláját öleli fel, amelyben a műfajok

és határaik keverednek és egymásba folynak: lehet az életrajz, fikció, történelem, szociológiai élettörténet, esszé, akár költészet is, és természetesen autofikció. Ezek az életrajzi fikciók új és eltérő módokon írják le mások életét, legjellegzetesebb vonásuk pedig az, hogy minden esetben a szerző életéhez is kapcsolódnak. Van, amikor átlagos, anonim vagy ismeretlen személyek élettörténetéről van szó, és talán épp ezek a legérdekesebb és leginnovatívabb művek, hiszen lehetővé teszik, hogy a szerző hiúság nélkül mutassa meg önmagát, anélkül, hogy rajta lenne a hangsúly vagy ő lenne a középpontban. Az irodalomkritika számára a biofikció megnevezés – mint ahogy az az autofikció esetében is történt – bizonyos kétértelműségnek ad helyet, mert ugyanúgy vonatkozik a valódinak tettetett „kitalált életekre”, mint azokra a „valódi életekre”, amelyek a narratív eszközök szabadsága, a narrátor szubjektivitása stb. révén fiktívnek tűnhetnek. Mondanom sem kell, hogy ebben a tanulmányban ez utóbbiak érdekelnek, bár nem tagadom, hogy a neologizmus magába foglalja az előbbieket is, akik között ott találhatók Wolfgang Hildesheimer *Marbot* és Max Aub *Josef Torres Campalans* című művei, illetve a legfrissebb és nagyon sikeres regényes biofikció, Vicente Luis Mora *Fred Cabeza de Vaca* című alkotása.

A biofikcióban tovább él az úgynevezett „irodalmi életrajz” hagyománya, amelyet Virginia Woolf (1958) kifejezésével élve „új életrajznak” is neveznek. Ezt a hagyományt alakította át, újította meg és gazdagította hozzájárulásaival a biofikció. Pontosan ilyen például Lytton Strachey *Eminent Victorians* (1918) című műve, amely (André Maurois és Stefan Zweig életrajzai mellett) hozzájárult ahhoz, hogy az életrajzi műfaj irodalmi rangra emelkedjen. Addig, kevés kivétellel, az életrajzot a Történelem egy kisebb ágának tekintették.

Ha elkezdjük a biofikció lehetséges eredetét kutatni, akkor az irodalmi életrajzként ismert műveket megelőző alkotásokhoz kell visszatérnünk, bár keresgélhetünk más irányban is. A felmenők között feltétlenül ki kell emelnünk Marcel Schwob *Vies imaginaires* (1986) című művét, és a „L’art de la biographie” című, bevezető fejezetben írt megjegyzések jelentőségét. Mint legkiemelkedőbb előzményt, teljesen joggal ismerik el egyesek James Boswell *Doktor Johnson élete* (1791) című munkáját. Sőt, azt is nyugodtan állíthatja bárki, hogy Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* sorozatának bármelyike a kreatív életrajz első példája. Mindamelllett, mivel a biofikciót az életrajz és az autofikció keverékeként mutattuk be, az előzmények között feltétlenül meg kell említenünk A. J. A. Symons *The Quest for Corvo: An Experiment in Biography* (1934) című művét. Olyannyira eredeti alkotás, hogy ebben jelent meg először a *quest*, aminek a legkiemelkedőbb sajátossága az, hogy maga az életrajzíró is megjelenik az életrajzban, amit ír, és elmeséli azokat a viszontagságokat és kalandokat, amelyek a kutatás során történnek vele, de különleges benne az is, hogy az életrajzíró milyen szinten azonosul azzal, milyen erős empátiát érez az iránt, illetve mennyire érzi magához közelinek azt, akinek az életét írja.

Mivel a biofikció szerzője maga is író, vagyis alkotónak tartja magát, nem éri be azzal, hogy az addig megszokott módon megírja az életrajzot, hanem személyes és irodalmi nyomot akar hagyni a művében. Ezt nem pusztán a stílus miatt teszi, hanem mert a szerző jelen akar lenni a műben, közel akar lenni a szereplőhöz, az események közepén. Végül is ha az a személy, akinek életrajzát írja, őt választotta ennek a műnek a megírására, az nem csak azért történt, mert valamilyen módon közel állnak vagy kapcsolódnak egymáshoz, hanem mert van köztük valamiféle hasonlóság, empátia vagy egymást motiváló erő. Ezért aztán az utóbbi években nagy mennyiségben készültek ilyen típusú életrajzok, amelyekben a szerző mellett, hogy bemutatja alanya életét vagy személyiségét, a szereplő által elé tartott görbe tükrön, vagy magán a szereplőn keresztül saját magát is lefesti.

Az a tény, hogy az életrajzíró belevetíti saját magát a szereplőbe, illetve elismeri a közöttük lévő hasonlóságot, az életrajzi műfaj jellemző tulajdonsága, legalábbis gyakran jelenik meg ilyenfajta művekben, mivel az életrajzíró eleve azért választja ki szereplőjét, mert az érdekli és motiválja őt. A biofikció nyújtotta újdonság az, hogy az ilyen típusú önprojekció vagy hasonlóság explicit módon nyilvánul meg, vagyis egyfajta meta-biografikus aggodalomból születik, és az életrajzíró kinyilvánított érdeklődésének felel meg, aki éppen ezért mindenütt jelenlévővé válik az elbeszélésben. A biofikció szerzője saját magát keresi szereplőinek életében és személyiségében. Az ő saját élete beékelődik, összekeveredik vagy akár össze is cserélődik a szereplőével. A szereplő alakja lehetővé teszi számára, hogy kifejezze a saját magában rejlő ösztönös hajlamokat, vágyakat és frusztrációkat, amelyek más módon nem képesek kitörni: idegen életek révén jut el saját magához.

Demokratikus életrajz

Amikor az életrajzra gondolunk, vagy arra, hogy kik lehetnének az alanyai, akkor elkerülhetetlenül nagy nevek és történelmi személyek jutnak az eszünkbe, akik valamilyen okból kiemelkedő szerepet játszottak a nemzetek történelmében. Mint mondtam, ez elkerülhetetlen, de egyben azt is jelenti, hogy a műfajt leszűkítjük a panteon híres embereire. Ezen elv szerint az életrajz elfelejtkezett az emberiség legszegényebb részéről, azokról, akik soha nem léptek be és nem is fognak belépni ebbe a mauzóleumba. Ezek szerint az önéletrajz igazságtalan és kevésbé demokratikus műfaj? Talán. Már Charles-Augustin Sainte-Beuve, a 19. század ismert irodalomkritikusa és francia életrajzírója is azt javasolta *Volupté* (1835) című önéletrajzi regényében, hogy avassanak emlékművet azoknak a nagy embereknek, akik nem ragyogtak, annak a megszámlálhatatlan elitnek, akiket soha nem látogatott meg sem a szerencse, sem a boldogság, sem a dicsőség; egyszerűen azoknak a gyöngyöknek, amelyek a tenger mélyén maradtak.

Pierre Michon *Vies minuscules* (1984), azaz *Kisbetűs életek* (2014) című művében úgy tűnik, leüti a Sainte-Beuve által feldobott labdát. Michon ezzel a könyvvél voltaképpen letette az átlagembereknek épülő, ebben az esetben irodalmi emlékmű alapkövét. A francia író összegyűjtött néhány rövid, elliptikus életrajzot, amelyekben ugyan más embereket idéz fel, ő maga is mindig feltűnik a történet mélyén. Sőt néhányszor becsapós módon ő van reflektorfényben, hiszen az életrajzíró úgy érzi, főleg azokkal áll testvéri kapcsolatban, akik gyermek- és fiatalkorában közel kerültek hozzá, majd később újra találkozik velük, amikor utolsó csendes lépéseiket teszik meg ezen a világon. Michon tökéletes együttérzést és közelséget mutat ezekkel az általában szegény és kisiklott lényekkel, akiket az élet nem ajándékozott meg semmivel, akiknek az élete nem volt könnyű. Közelséget és szeretetet érez, viselkedése megértő, anélkül, hogy egyszerűen csak jó akarna lenni hozzájuk. Szereplői életével párhuzamosan Michon elmeséli saját életének részleteit, lejegyzí saját életútja bizonyos pillanatait, és megmutatja nekünk, hogy vele is megtörténhetett volna ugyanaz a cseppel sem magasztos tragédia. Ahhoz, hogy felidézzük, hogyan dolgozza ki Michon életrajzát, elég összefoglalni az „André Dufourneau élete” című részt, azt az kisbetűs életet, amely megnyitja ezt a kicsi, de mégis nagy könyvet. Ennek a sötét szereplőnek a története, akinek nincs se munkája, se családja, és akit az író nagyszülei befogadtak házukba, végeredményben összefoglalható abban a mondatban, amelyet akkor mond, amikor elmegy otthonról, hogy szerencsét próbáljon a francia afrikai gyarmaton: „Vagy gazdag leszek, vagy meghalok” (MICHON 2014, 15–16). A kijelentés egyben fogadalom és jóslat, amely kisiklott és magányos életének csődjét vetíti előre, de nagyon emberi célkitűzés kifejezése is egyben.

A könyv más történeteiben a szerző nagyszüleiéről mesél, akiket szerénységükért és nagyvonalúságukért igen nagyra tartott. Ám a könyvben ott lebeg a családtól eltávolodott, melankolikus apa árnyéka is, aki nem csupán alkoholista, de az elképzelhető összes függőség rabja is. Michon elismeri, hogy apjáról nem írhat egyenesen, mert „megközelíthetetlen és rejtőzködő, mint egy isten” (MICHON 2014, 56), ennek ellenére az apa élete jelen van az övében is, s ebben végül is végzetesen hasonlít a hatvanas-nyolcvanas évek céltalan fiatalságához, amely nem találta saját útját. Nem is nyújtom tovább, gondolom, elég erről ennyit mondani ahhoz, hogy megértsék, mennyire érdekes ez a csodálatos és költői könyv, amely nyolc apró és prózai, egyformán boldogtalan és jelentéktelen életet mutat be. Remélem, ezzel elolvasására ösztönzőm azokat, akik még nem ismerik.

Michon ezzel újraalkotta az irodalmi életrajz műfaját, bár az előbbieken elhangzott megjegyzések talán azt a téves benyomást kelthették az olvasóban, hogy szociológiai élettörténetekről van szó. Ennek a műnek azonban semmi köze a szociológiai elbeszélésekhez, ezektől jóval távolabb, sokkal inkább a szépirodalomhoz áll közel, és stílusában azokhoz a szerző által is csodált és dicsőített írókhoz hasonlít, mint Flaubert, Faulkner, Proust és Rimbaud, akik előtt anélkül

hajt fejet, hogy utánozná őket. Michon ez utóbbinak ajánlotta például *Rimbaud, le fils* című művét. Az eredmény teljesen más, újszerű, írásmódja érzelmes, nincs benne semmi drámaiság vagy modorosság. Száraz és igényes stílusa harmonikusan egyesíti az emlékezetet, a múltat és az információt, a nyelvezet ötletességével és művészeti leleményességgel. Michon nem mond le sem az irodalomról, sem az igazságról. A *Kisbetűs életek* friss levegőt hozott ebbe az ezeréves műfajba, amelyet az immanentista és az önmagába mélyedt kritika egyaránt ostrom alá vett. Ugyanezt tették azok a történelmi életrajzírók is, akik olykor megfélemeztek arról, hogy a műfajnak vibrálásra van szüksége ahhoz, hogy példaszerűsége és embersége tovább élhessen.

Pierre Michon mellett meg kell említenünk a kreativitás szempontjából éppen ellentétét képező francia író, Emmanuel Carrère művét, amely eredeti módon példázza az életrajz, különösképpen a biofikció alkalmazását és fellendülését a mai irodalomban. Carrère olyan elbeszélések szerzője, amelyekben összefonódnak a távoli életek a sajáttal, és amelyben egyre nagyobb szerepet kap az önvallomás és az autofikció. Ebből a szempontból két könyvet kell kiemelni: a *L'Adversaire* (2000) talán legismertebb és leghatásosabb könyve (Miguel Ángel Hernández például elismerte, hogy ez a könyv fontos referencia volt számára, amikor az *El dolor de los demás* című művét írta), míg a *D'autres vies que la mienne* (2009) épp Michon *Kisbetűs életek* című könyvének nyomait követi. Ennek ellenére Carrère koncepciója és stílusa más, mint honfitársáé. Írásai a részleteket jobban kidolgozó és aprólékosabb realizmus vonalát követik, és mindig kitartó, jól dokumentált kutatói munkán alapulnak. Vibráló, eleven és hatásos stílusa közelebb áll az újságírói tudósításokhoz, mint Michon lenyugodott és árnyalt költői felfogásához.

Carrère fikciós történetek írójaként kezdte pályafutását, sőt egyenesen fantasztikus történeteket írt, de azután felhagyott a képzelte világok létrehozásával (értem ezalatt a valóshoz nem kapcsolódó világokat), és új utat talált arra, hogy képzeletét használja, csakúgy mint minden jó életrajzíró, aki összefűzi és gördülékennyé teszi az elkésztető káoszt, amely általában maga az emberi lét. Arra használta tehetségét, hogy életét egybefonja másokéval, legyenek azok híresek vagy névtelenek, és akiket annak az embernek az empátiájával figyelt, aki magáévá teszi mások életét. Ebből a szempontból feltétlenül ki kell emelni (anélkül, hogy az előbb említettek értékét akarnánk csökkenteni) két másik, életrajzi tartalmú könyvét, amelyek jó példái annak, hogy az életrajz, ez a mindig is gyanúsnak tartott, kritizált és bizalmatlanságot kiváltó műfaj, hogyan kérdőjelezi meg saját magát és válik gazdagabbá azáltal, hogy magába olvasztja más műfajok – mint az esszé, a történetírás és az önéletrajz – témáit és formáit. Ez a két könyv a *Limonov* (2011) és a *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick 1928–1982* (1993), két különböző pillanatban és eltérő célzattal írt biofikció, amelyeket azonban többé-kevésbé nyilvánvaló, egymáshoz kapcsolódó folyosók kötnek össze. A *Limonov* Eduard V. Savenko, azaz „Limonov” életét meséli el, a nyugtalan és nehezen irányítható kalandorét,

aki egyszerre író és elkötelezett politikus, s akinek az a célja, hogy megváltoztassa a valóságot és lejegyezze, amit átél: ő egy személyben a szovjet társadalomban elveszett fiatalember, a New York-i dzsungel fáról fára ugrándozó túlélője, elismert író Párizsban, a balkáni háborúban a szerbek oldalán küzdő harcos, és végül Putyin Oroszországának aktív disszidense. Ezt a gazdag életutat Carrère anélkül mutatja be, hogy szem elől tévesztené a történelmi kontextust, amelyben játszódik: az ötvenes évek Szovjetúniójától és a csatlós államoktól kezdve egészen Európáig, a Második Világháború végétől a 21. század első éveig. Történetén keresztül jobban megértjük a kommunista tábor pusztító hatású tragédiáját és csődjét, illetve Európa viszonyait, miközben a berlini fal leomlása által okozott káosz közepette próbálja önmagát megtalálni. Martin Malia történész szavai mögé bújva Carrère a következőképpen foglalja össze és magyarázza a volt kommunista országokban történeteket:

A teljes szocializmus nem a kapitalizmus specifikus visszaélései, hanem a valóság elleni támadás. Kísérlet a való világ eltörlésére, ami hosszú távon kudarcra van ítélve, de bizonyos ideig képes szürreális világot teremteni, amelyet a következő ellentmondás határoz meg: a hatékonytalanságot, a szűkölködést és az erőszakot a legfőbb jónak tekinti. (CARRÈRE 2011, 199)⁴

Carrère úgy meséli el mindezt, hogy nem talál más ésszerű magyarázatot a sok gonoszra, minthogy azt egyfajta általános, önpusztító idiotizmus okozza. Eduard Savenko ennek az örült és erőszakos tájképnek a szemtanúja, résztvevője és szimbóluma. A *Limonov* olyan biofikció, amely magába foglalja a szerző saját az írás értelméről, eszközeiről és miértjéről szóló elméletét. Továbbra is megkérdőjelezi a szereplő igazi személyiségét, és nem igazán tudja eldönteni, hogy értelmezése hibás-e vagy találó. Különösen egyik fő forrását, a szereplő önéletrajzi művét vonja kétségbe, amit Carrère a lehető legnagyobb óvatossággal kezel, hogy ne essen az olyan életrajzírók csapdájába, akik megkérdőjelezhetetlennek veszik az önéletrajz érdekből írt változatait.

A *Limonov*-ban fel kell figyelnünk az életrajzíró és a szereplő közötti szoros kapcsolatra, hiszen Carrère rámutat különbségeikre és közös pontjaikra. Az író nem véletlenül használja az elbeszélést arra, hogy kicsit jobban megismerje önmagát, erre szolgálnak a szerző és a szereplő közti párhuzamok. Családi okok miatt – anyja fehérorosznak leszármazottja, a Szovjetunió és a glasznoszty szakértője, aki több könyvet is írt a témáról – Carrère-t különösen közelről érinti a posztsovjett Oroszország sorsa, ami olykor arra készteti, hogy elbeszéléseiben önmagát állítsa reflektorfénybe és párhuzamot vonjon szereplője és saját sorsa között. Ez történik

⁴ Emmanuel Carrère művének részleteit a Manuel Alberca által spanyolra fordított szövegrészekből fordítottam magyarra, a hivatkozások a spanyol kiadásra vonatkoznak. (*Aford.*)

például akkor is, amikor a következőket mondja: „Amikor Limonov 1980-ban Párizsba érkezett, én akkor tértem vissza kétéves Indonéziai tartózkodásomból...” (CARRÈRE 2011, 173). Ezzel a mondattal hosszú kitérőt indít, amelyben szociális háttéréről, családjáról, gyermekkoráról, kamaszkoráról, a polgárosztályra jellemző kényelmes párizsi fiatalságáról mesél. Az önarckép mindennek ellenére ellenpontot képez saját maga, illetve a szereplőről megfestett kép között. A „párhuzamos életábrázolás” segíti abban, hogy jobban megismerje a szereplőjét, és rajta keresztül saját magát is. Bár nem rejti el szereplője hibáit, az iránta érzett csodálatot sem tudja leplezni, még annak ellenére sem, hogy bámulatát mindig igyekszik ellenőrzés alatt tartani, nehogy az önteltség csapdájába essen.

Carrère *Je suis vivant et vous êtes morts* című műve a jövőbe látó sci-fi író, Philip K. Dick életrajza, aki el tudta képzelni vagy ki tudta találni azt a világot, amely több évtizeddel később tört ránk. De nemcsak műve, hanem saját élete is előre vetíti, megjósolja napjaink valóságának disztópiáját. Carrère definíciója így hangzik: „...Phil teljesen lenyűgöző volt, ebben mindenki egyetértett. Megszállottságait állandó forrásban lévő művészi képzelőereje táplálta. Nem volt rá jellemző a klasszikus paranoia fárasztó monomániája [...]. Egyik este még az egész bolygóra kiterjedő összeesküvés áldozata volt, másnapra már teljesen el is felejtette vagy fesztelenül beszélt róla, mintha csak legendás paranoiája megnyilvánulása lett volna, és csodálkozott, hogy vehették őt komolyan...” (CARRÈRE 1993, 146). A drogok és az LSD miatt teljesen kiégett karakterén és zavarodott elméjén kívül, Dick abban is különleges, hogy képes kiüríteni a fejét és örült, mégis teljesen logikus érvelésben megfogalmazni mindent. Dick *A végső igazság* című regényében elképzei, miként hitették el a föld mélyén rejtőző és becsapott emberekkel, hogy a felszínen rettenetes vegyi háború folyik. Valójában gátlás nélküli vezetők csoportjáról van szó, akik a televízió által közvetített csalás kiötlői, és akik egyedüli élvezői és birtokosai akarnak lenni mindannak, amit a Föld nyújt. Dick esetében ezek a történetek ellentmondásos és szkeptikus gondolkodásából erednek, ami olyan életre készíti, mintha semmi nem létezne abból, amit a valóságban lát – szobája kivételével, amelybe bezárkózva műveit írja. Ebben a „barlangban” csak Dick hatalmas és idő előtt megöregedett teste látható, ezt az „ént” méregeti rémülten, amikor a tükörbe néz. Ebben a világban, amelyben a fikció és a valóság egy és ugyanaz, a mű valójában egy zavart elme gondolkodásának a lehető legkoherensebb módon átadott realista krónikája.

Csakúgy, mint a *Limonov*, Philip K. Dick biofikciója is nagyrészt az aktuális világ szétesésének krónikája, ez esetben a kapitalizmusé és a XX. század második felének amerikai társadalmáé: California, Berkeley, a drogok, Huxley, Leary, a hippik, összességében mind egy olyan társadalom lehetetlen álmai, amely ki akar gyógyulni a betegségekből, miközben az LSD és más hallucinogén szerek fogyasztásával forradalmat hoz létre. E két történeten keresztül Carrère szembeáll a tébolyodott világgal, amelyben él, amit – miként elmeséli – akkor látott elő-

ször, amikor élő, egyenes adásban végignézte N. Ceausescu halálát Romániában, a megosztott, szétszakadt és gyökereit veszített országban. Az utóbbi harminc évben átélt események alapján úgy véli, ezek szinte családias megszokássá váltak, hiszen különböző helyeken, a világ szinte minden táján megjelennek. Carrère számára az aktuális valóság egyfajta párhuzamos, megkettőződött vagy rémálomszerű világ, pont olyan, amilyet Dick képzelt el az általa írt regényekben.

Carrère műve több szempontból is kapcsolatba hozható Javier Cercas spanyol író könyveivel, anélkül, hogy ez valamiféle függő helyzetet vagy egymásra hatást jelentene; egyszerűen csak véletlen egybeesésről van szó. Mindketten úgy kezdték pályájukat, hogy „tisztá” fikciót írtak, majd olyan irodalom felé haladtak, amelyben egyre inkább megjelentek az önéletrajzi elemek. Cercas esetében a csúcspontot a *Soldados de Salamina* (2001), azaz a *Szalamiszi katonák*⁵ jelentette, az első olyan regény, amelyben már megjelennek azok az elemek, amelyek későbbi műveiben nem azonos mértékben, de mindig jelen lesznek: a történet a személyes élet igazsága körüli nyomozás eredménye. Általában a „fikció nélküli regény” kategóriájába sorolják a szövegeit, de véleményem szerint találóbbr és pontosabb, ha biofikciónak hívjuk őket, mivel az életrajzi tartalom nagy szerepet játszik a történetekben. A *Szalamiszi katonák*ban egy Javier Cercas nevű fiatal és némileg megcsömörlött újságíró azt tűzi ki célul, hogy utána jár, hogyan menekült meg a haláltól a *Falange* párt alapítója és fő ideológusa, Rafael Sánchez Mazas, miután tömeges kivégzésnek esett áldozatul. Mindeközben a fikcióhoz folyamodik, és létrehozza a Miralles nevű republikánus katona alakját is. Később *Anatomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014) és *El monarca de las sombras* (2017) című könyveiben Javier Cercas immár saját oknyomozó-írói identitását felhasználva, néhány ismert, sőt többé-kevésbé híres személy – mint például Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado altábornagy vagy Enric Marco – életét helyezi a középpontba, máskor családtagjai, anyai nagybátyja és nagyapja sorsát eleveníti fel, például Manuel Mena alakját, aki az *El monarca de las sombras* főszereplője. Nagybátyja meggyőződéses falangista volt, és tizennyolc évesen, a spanyol polgárháború idején önként csatlakozott a „nemzeti” hadsereghez, majd egy évvel később az Ebro-i csatában lelte halálát. Családtagja aprólékos életrajzával párhuzamosan Cercas a könyv eredetét és megírásának történetét is elmeséli, és nagy hangsúlyt fektet azokra az ellentmondásokra, amelyek abból fakadnak, hogy származásban hozzá nagyon közel álló, de politikai eszméi tekintetében rendkívül távoli személyről ír.

⁵ A mű ezzel a címmel jelent meg magyarul az Európa Kiadó gondozásában, 2013-ban. Ford. Körösi Ivett. (*A ford.*)

Nihil novum sub sole?

A mai irodalom és különösképpen a biofikció legjellemzőbb tulajdonsága a különböző műfajok keveredése, az életrajztól, az önéletrajzi regényen és az önéletrajz bármilyen fajtáján át, egészen az autofikcióig. Valójában ezek egyike sem teljesen új, az utóbbi évtizedekben tapasztalt keveredést talán csak a régmúltból származó eljárások tudatos és megfontolt erősödése jellemzi. Mint ahogy már Philippe Lejeune (1998) rámutatott, az önéletrajzra a 18. századig az életrajz egyfajta változataként tekintettek. Egészen addig az az író, aki saját élete megírását tűzte ki célul, ösztönösen az életrajz kategóriáit, sémáit és az életrajzíró stílusát alkalmazta. Valójában magáévá tette, befogadta a hagyományos életrajz korlátozásait, és nem mert kockázatot vállalni vagy előnyt kovácsolni a saját helyzetéből, azokból az intim jellegű ismeretekből, amelyekkel feltételezhetően rendelkezett. Ezt az álarc vagy álcázás eszközével az önéletrajzi regény vállalta magára, amelyben a regényíró leplezve imitálta saját belső történéseit. Ez a fajta önéletrajzi regény a mentalitás megváltozását jelzi, hiszen az író már mert saját intimitásához közelíteni, még annak ellenére is, hogy ehhez a fikció mögé rejtőzött.

Elmondhatjuk tehát, hogy az elmúlt évszázadokban állandó kölcsönhatás volt a regény, az életrajz és az önéletrajz között, ami figyelmeztetésként is kell, hogy szolgáljon azoknak, akik újdonságokat akarnak felfedezni az utóbbi idők irodalmában. Nem tagadhatjuk azonban, hogy az életrajz területén Rousseau és az önéletrajz más klasszikusai óta megjelentek tematikai és formai újítások, amelyek legújabb kísérletei és előrelépései új műfajokban, például az autofikcióban jelennek meg. Mindegyik műben különféle modellek kristályosodnak ki, és ezek az életrajzra és hibrid változataira is hatással voltak. Ami az önéletrajzban és az életrajzban két jól elkülöníthető terület volt, legalábbis elméletileg, a biofikcióban eggyé válik – itt a keverednek és feloldódnak a különbségek. Míg az önéletrajzíró a múltban akar kutatni az emlékeken és az emlékezeten keresztül, az életrajzíró ugyanezt idegen életek révén próbálja megtenni, az általa fellelt dokumentumokból és tanúvallomásokból kivont feltételezett és hivatkozott rekonstrukció által. A két műfaj között fennmaradó szakadék saját magunk, illetve a másik ismeretét választja szét. Erre mutat rá éles szemmel Kendal (1985), amikor a két perspektíva közötti fordított és ellentétes mozgásról beszél: az önéletrajzíró többet tud magáról, mint amit elmond, míg az életrajzírónak majdnem mindig kockáztatnia kell, hogy többet mondjon, mint amit valójában megtudhat a szereplőjéről. Ez a különbség általában feloldódik vagy kétértelművé válik a biofikcióban, amelyben döntő súlya van az önéletrajzsnak, pedig látszólag valaki más életéről szól.

Bárhogy is legyen, ezek a műfaji cserék és keveredések nem jelentik azt, hogy mindegyik egy és ugyanaz lenne. Elvárás és episztemiológia tekintetében lényeges eltéréseket mutatnak a fikciós paktum és a valódiság paktuma között. Az elsőben a regényíró a saját koherens logikájából indul ki, amit szabadon hozott létre a

szereplői és a közeg számára, amelyben ezek mozognak, és ebben a valóságosság elvét alkalmazza. Ezzel szemben az életrajzíró valamely tényszerű igazságból indul ki, amelyet kötelezően tiszteletben kell tartania: nem tagadhatja meg, nem utasíthatja el azt, különben veszít hitelességéből. Természetesen az eseményeket szelektálhatja vagy magyarázhatja, látásmódját pedig hozzáigazíthatja a szereplő valóságához vagy az általa konzultált dokumentumokhoz. De a kitalációval mindig azt kockáztatja, hogy hitelét veszti az olvasó előtt. A történelmi-életrajzi regény és az ugyanarról a személyről írt életrajz között létezik egy zavaros vagy ambivalens terület, de mindkettőnek megvan a saját logikája: az egyik idealista és elképzelt, a másik tényszerű és ellenőrizhető. E két pólus között végtelen sok pont vagy fokozat van, amely ezeket árnyalja és tovább bonyolítja.

Faix Dóra fordítása

Bibliográfia⁶

- Manuel ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Manuel ALBERCA (2010), Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole, in Claude BURGELIN (dir.), *Autofiction(s), Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 147–164.
- Manuel ALBERCA (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.
- Sergio BLANCO (2018), *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Madrid, Punto de vista.
- James BOSWELL (1965), *Doktor Johnson élete*, ford. KAPOSÍ Tamás, Budapest, Gondolat Könyvkiadó.
- Alain BUISINE (1991), Biofictions, *Revue des sciences humaines / Le biographique* 224, 7–13.
- Emmanuel CARRÈRE (1993), *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos. Un viaje en la mente de Philip K. Dick*, Barcelona, Anagrama.
- Emmanuel CARRÈRE (2011), *Limónov*, Barcelona, Anagrama.
- Ana CASAS (szerk.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ArcoLibros.
- Javier CERCAS (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- Javier CERCAS (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Ramdon House.
- Javier CERCAS (2013), *Szalamiszi katonák*, ford. KÖRÖSI Ivett, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2014), *El impostor*, Barcelona, Ramdon House.
- Javier CERCAS (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Ramdon House.
- Nathalie CROM (2014), Serge Doubrovsky: L'autofiction existait avant moi (entretien), *Télérama* 26.08.2014. <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>
- Serge DOUBROVSKY (1977), *Fils (roman)*, Paris, Grasset.

⁶ A szerző által használt bibliográfia kiegészült a magyar kiadások adataival. (A ford.)

- Serge DOUBROVSKY (1988), *Autobiographiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Serge DOUBROVSKY (2010), Le dernier moi, in Claude BURGELIN (szerk.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 383–393.
- Serge DOUBROVSKY (2014), *Le monstre*, Isabelle GRELL (ed.), Paris, Grasset.
- Philippe GASPARI (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Isabelle GRELL (2007), Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pas pu éviter le terme d’auto-fiction? in Jean-Louis JEANNELLE – Catherine VIOLET, *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant–Academia, 39–51.
- Miguel Ángel HERNÁNDEZ (2018), *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- Sylvie JOUANNY (2019), Bilan et perspectives actuelles, *La Faute à Rousseau. Revue de l’autobiographie / Autobiographie et fiction* 80, 17–20.
- Paul Murray KENDAL (1965), *The Art of Biography*, New York, Norton & Co.
- Philippe LEJEUNE (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Philippe LEJEUNE (1998), *L’autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- Pierre MICHON (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- Pierre MICHON (2014), *Kisbetűs életek*, ford. Szócs Imre, Budapest, Gondolat.
- Marcel SCHWOB (1896), *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque Charpentier.
- Dominique VIART – Bruno VERCIER (2008), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- Mario VARGAS LLOSA (1983), *Júlia néni és a tollnok*, ford. HUSZÁGH Nándor, Budapest, Európa.
- Virginia WOOLF (1958), *Granite and Rainbow (essays)*, London, Harvest Book.